PETER DRONKE

Las invenciones de Hildegarda de Bingen: lenguaje y poesía.*

En 1965, cuando, en mi primer libro, le dediqué unas pocas páginas a las obras de Hildegarda de Bingen,[1] es probable que no hubiera más de un puñado de gente en los mundos de lengua inglesa o española que supiera quién era Hildegarda. Nadie hubiera adivinado que, tres décadas más tarde, las grabaciones de sus composiciones líricas y de teatro se convertirían en estrellas en el firmamento de los discos compactos clásicos, ni que las miniaturas que ilustran sus obras de visiones serían usadas en las portadas de tantos libros de estudios de las mujeres, de historia medieval, de literatura y de historia de la ciencia.

La conciencia generalizada de que, en la Renania del siglo XII, brilló una poeta, compositora, mística y científica llamativamente original, había empezado a perfilarse en Alemania en los años cincuenta. De uno de mis primeros viajes allí como estudiante -de 1957- me llevé a Inglaterra dos traducciones alemanas publicadas poco antes. La primera, de *Scivias*, contenía reproducciones en color de las treinta y cinco miniaturas preparadas en el *scriptorium* de Hildegarda bajo su supervisión o incluso -si la hipótesis más reciente es correcta- siguiendo sus propios dibujos: [2] miniaturas a las que se debe, al

*. Traducción del inglés de María-Milagros Rivera Garretas.

menos en parte, el extraordinario éxito del libro fuera del ámbito especializado.[3] El segundo era una antología, *Geheimnis der Liebe*,[4] compilada por el historiador de la medicina Heinrich Schipperges, que reunía algunos de los escritos de Hildegarda sobre la sexualidad y el amor. Para mí, fue una revelación: sus textos no se parecían a ninguno de los textos medievales que había encontrado jamás.

Creo que ahora podemos afirmar que el apasionado interés por Hildegarda que se ha producido y que, entre tanto, se ha difundido por el mundo entero, no es una moda efímera sino que está aquí para quedarse; y que la poesía y la música de Hildegarda, así como sus variadas obras en prosa, de enorme alcance, representan un logro descomunal, con frecuencia del todo imprevisible, a veces enigmático y extraño. Pues si bien es hoy generalmente reconocido que Hildegarda tuvo una de las mentes más fértiles y singulares de la Edad Media, queda todavía mucho que hacer para observar y analizar con detalle esa singularidad. Yo querría ofrecer esta tarde una breve aportación a esas observaciones y análisis, centrándome en algunas de las cualidades de la lengua y lo imaginario de Hildegarda.

Hildegarda empezó a componer canciones lo más tarde en la década de 1140: elogiaba la originalidad de sus composiciones líricas (*modos novi carminis*) una carta que un magister de París le envió en 1149.[5] Pero no fue hasta la década siguiente, una vez acabado *Scivias* en 1151, cuando Hildegarda recopiló lo que ella llamó su «música en alabanza de Dios y de los santos» (*cantum cum melodia in laude dei et sanctorum*),[6] formando el ciclo extenso que ella llamó «sinfonía de la armonía de las revelaciones celestes». En el pasaje del prólogo de su *Liber vite meritorum* en que menciona por primera vez su *Symphonia* y fecha su formación entre los años 1151 y 1157, Hildegarda menciona también una «lengua desconocida» (*ignota lingua*) que ella había enunciado.[7] Esta lengua, que pervive hoy en solo dos manuscritos (un tercero se perdió en el siglo pasado)[8] tiene algo más de mil palabras. En la copia que está entre las obras de

Hildegarda recogidas en el «Riesenkodex» de Wiesbaden, se explican dos tercios de esas palabras con glosas en latín y un tercio con glosas en alemán. El manuscrito de Berlín añade otras muchas glosas alemanas. La *Ignota lingua* es uno de los textos más olvidados del enorme *corpus* que nos ha legado Hildegarda. Se ha escrito muy poco sobre ella en este siglo;[9] el artículo fundamental sigue siendo el de Wilhelm Grimm, de 1848.[10] Grimm observó que las palabras estaban ordenadas sistemáticamente, y trazó las líneas principales de esta ordenación; notó también que las invenciones no eran del todo arbitrarias y dio algunas indicaciones preciosas de lo que había contado en su elaboración. La *Lingua* de Hildegarda exige con urgencia una edición comentada. Esto es algo que queda fuera de mi área de competencia. Si me detengo hoy un poco en la *Ignota lingua,* es solo para ver algo de lo que puede decirnos sobre la actitud de Hildegarda para con la lengua y cómo la lengua ignota puede acercarnos a los secretos de su arte poética.

Como observó Grimm, la *Ignota lingua* estaba estructurada, al menos en pequeña escala, un poco según las líneas de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla.[11] Yo creo que quedó sin terminar; o, al menos, que la colección de palabras que queda representa solo una fracción de lo que Hildegarda tenía previsto. En primer lugar, en las palabras de la compilación no hay casi más que sustantivos,[12] mientras que cuando Hildegarda usa cinco palabras inventadas en una de sus canciones,[13] dos de ellas son adjetivos, una es un participio perfecto y uno de los sustantivos no aparece en la *Lingua* conservada. En segundo lugar, mientras que la *Lingua* ofrece una imagen del universo, de Dios y el ángel a árboles y plantas, la última parte conservada, que va de zoología, resulta llamativamente incompleta: hay aves e insectos pero no hay ni cuadrúpedos ni peces.

La lengua de Hildegarda empieza por Dios (*Aigonz*) y ángel (*Aieganz*). Esta primera pareja sugiere ya su predilección por la asociación de palabras y por el juego de palabras (*annominatio*). Me parece probable que detrás de *Aigonz* esté el griego *Aiôn* (eterni-

dad), que Hildegarda conocería a través de Isidoro,[14] y que la semejanza-en-diferencia de *Aigonz* y *Aieganz* pretende evocar tanto el vínculo entre Dios y ángel como su diversidad. En el mismo principio de semejanza-en-diferencia parece basarse la pareja siguiente: en la lengua ignota, santo (*sanctus*) es *Zivienz* y salvador (*salvator*) *Livionz.*[15] Puede ser que *Zivienz* insinúe también que el santo es un ciudadano del cielo (*civis celestis patrie*),[16] y que *Livionz* lleve connotaciones de liberador (*liberator*); más seguro es el vínculo que se establece entre las dos palabras nuevas mediante la asonancia.

Las palabras siguientes de la lengua inventada son variantes apenas disfrazadas del latín correspondiente: *Diuveliz* para *diabolus*, *Ispariz* para *spiritus*, *Inimois* para *homo*. En la pareja siguiente, *Iur*, para varón, es un simple juego con el latín *vir*, señalando la autoridad y poder del varón (*ius*, *iuris*, como luego el término nuevo para juez, *iudex*, es *Iuriz*). *Vanix*, para mujer, contiene quizá un retruécano más complejo, sospecho que con *Eva* y con *nix*: la culpa femenina que Eva evoca y la pureza femenina de la nieve. A veces, pasan al primer plano las connotaciones de la lengua materna: Hildegarda distingue entre *propheta* (profeta) y *vates* (que puede referirse a un poeta inspirado o a un adivino), y la palabra que inventa para *vates -Falschin-* sugiere que estaba pensando en un embaucador pagano.

Después de un grupo de palabras referidas a las criaturas humanas, sus relaciones y sus imperfecciones físicas (al sordo se le llama *Nosinz*, presumiblemente de *non sentire*), la sección siguiente articula todas las partes del cuerpo humano, masculino y femenino, incluidos los genitales. Esto le sorprendió mucho a su primer editor, Roth, que declara en una nota: «Que una santa aporte cosas del todo obscenas aunque sea en esta lengua resulta inexplicable».[17] Este comentario, y la incapacidad de distinguir entre vocabulario médico y obscenidad, quieren decir, probablemente, que Roth no conocía las obras científicas de Hildegarda y que no sabía nada de su capacidad de expresar en ellas con lucidez y sin temor todos los

detalles físicos, sin caer nunca en la hipocresía del eufemismo o la perífrasis. Solo la investigación más reciente ha mostrado la seriedad de las lecturas médicas de Hildegarda (que incluyen el *Pantegni* de Constantino el Africano)[18] y el auténtico contexto del latín en el que Hildegarda trató cuestiones de carácter sexual. Ella había, claramente, decidido que la misma apertura iba a caracterizar su lengua nueva. También Grimm pensó que algunas de las palabras de la *Lingua* y sus glosas resultaban indecorosas (*nicht ziemlich*) escritas por una virgen, pero también recordó, con más sensatez, que en otros sitios había descrito Hildegarda el placer de la voluptuosidad de hombres y de mujeres con un lenguaje igualmente inesperado.[19]

La parte siguiente del dominio lingüístico de Hildegarda podría ser denominada «Iglesia y Estado». Empieza por los miembros de la jerarquía eclesiástica, desde el papa hacia abajo. Hildegarda prosigue con los detalles arquitectónicos de una iglesia visible, incluso con sus goznes y pestillos, cemento, arena y cal, y los aderezos litúrgicos de la iglesia, sus útiles y ornamentos. Vienen después los estamentos seculares, empezando por el emperador -en la lengua nueva, *Pereziliuz*,[20] retruécano del griego *Basileus*- con el que se relaciona «etimológicamente» la palabra inventada para príncipe, *Peranz*. La raíz *per-* con que las dos empiezan puede reflejar *imperium*. Entre los términos de estamentos inferiores están, por ejemplo, el de pintor, *Figirez* (sospecho que de *figurator*) y *nummularius*, cambista, llamado *Munchzidol* (jugando quizá con el vulgar *Münze*, moneda, y el culto *idolum*, efigie o ídolo). Hay otras, como la prostituta, *Malvizia*,[21] y el enano, *Deiezio* (v. *deiectio*), nombres evocadores que casi hablan por sí solos.

Una vez poblado su mundo, Hildegarda trata de los principios de tiempo que lo gobiernan: día y noche (la noche se llama *Scaurin*, que parece resonar a *obscuritas*), los días de la semana, los meses del año y las horas del día. Entonces, igual que entre los contenidos de la iglesia se incluían los utensilios y los ornamentos litúrgicos, también ahora aparecen la ropa, herramientas y utillaje agrícola entre

las palabras imaginadas de los contenidos del mundo secular; el vocabulario incluye tanto el ámbito del *scriptorium* como el de la cocina, su equipamiento, comida y bebida. No se olvidan los aspectos más refinados de la vida en casa: Hildegarda compone palabras nuevas para collar, pulsera y anillo, vaso y copa, mantel y aguamanil; y en la cocina hay aguamiel y melaza -*Melzimaz* y *Melzita*- en las que, aunque las glosas están en alemán (*meddo* y *hunecwirz*), es la palabra latina para miel, *mel*, la que brilla en los términos inventados. La última del ámbito doméstico es una rosquilla pequeña, *Scraphinz*, glosada con el alemán *krepfelin*, de la que es evidentemente una variante.

Siguen algunos árboles y muchas plantas, en un catálogo rico en las que sirven para usos culinarios y médicos. Sus nombres ignotos se pueden en ocasiones penetrar con un poco de imaginación etimológica: la nuez moscada (*nuzmuscata* en la glosa) se convierte en *Muzimia*, la galanga (que glosa el alemán *galgan*) pasa a ser *Gulgia*. A menudo, sin embargo, los nombres nuevos carecen de asociación significativa, al menos para mí. La última sección de la *Lingua* que conservamos contiene aves e insectos, desde el grifo hasta la cigarra.

Aunque hoy podríamos considerar la *Ignota lingua* como un caso límite de la inventiva de Hildegarda, ella estaba convencida de que no la había elaborado sola sino que le había sido donada. En el prólogo al *Liber vite meritorum* afirma que su visión verdadera le había mostrado cómo exponer sus *subtilitates* científicas, sus «respuestas y amonestaciones» en cartas, su *symphonia* y su «lengua ignota e ignoto alfabeto».[22] No dice de estos textos, como dice en cambio de sus visiones, que los vio directamente en la luz viviente; pero también aquí se considera guiada, incluso al diseñar la lengua y el alfabeto -*ignote littere*- transmitido junto con la lengua[23] y para el cual, sorprendentemente, no hay más que un pequeño testimonio de que Hildegarda llegara a usarlo en otro sitio.[24] Hoy en día, muchas cosas de la *Ignota lingua* pueden parecer arbitrarias: al formar las

palabras imaginadas, Hildegarda no parece tener en cuenta ningún principio o regla filológica consistente. Y sin embargo, no consideró su lenguaje arbitrario sino, más bien, formado de acuerdo con un poder que la había guiado.

¿Cuál es, pues, la impresión general que da esta lengua? Los sustantivos pueblan un mundo cristiano concreto y vivaz, observado con agudeza. Este mundo contiene Dios, ángel, demonio, papa y clerecía de todos los rangos, así como emperador con todos los estamentos humanos. En su mayor parte, parece estar irremediablemente apegado a la tierra: no hay una sección dedicada al cielo, los planetas y las estrellas. Puede ser que se planeara una sección así y no se llegara a hacer, o que falte de la *Lingua* que queda, como los peces y otros animales. Pero los cuerpos celestes no se mencionan en la sección sobre el tiempo, donde sería de esperar, y tengo la fuerte impresión de que el mundo de la *Lingua* es primordialmente el mundo sublunar y, con él, el humanamente manufacturado. Es un mundo en el que importan las distinciones físicas, en el que hay palabras nuevas para *culus*, *nates* y *anus* -culo, nalgas y ano- entre las partes del cuerpo, y palabras nuevas para distinguir, entre las herramientas, la guadaña y la hoz (*falx* y *falcula*); un mundo en el que la cocina, con su melaza y sus rosquillitas, ocupa un gran espacio. Quizá lo más sorprendente sea que no hay nada abstracto entre los sustantivos y (si exceptuamos las primeras palabras, de *deus* a *spiritus*) no hay nada inmaterial, nada espiritual, ni tan siquiera hay palabras para la mente o el alma. Este es, en resumen, el mundo *sensorial* de una naturalista sutilmente observadora en cuyo lenguaje inventado abundan los detalles gráficos. A su vez, esta naturalista tiene talento imaginativo: le encanta jugar con la lengua, se da cuenta con agudeza de las connotaciones de las palabras, le encanta asociar entre sí palabras y conceptos, sobre todo de maneras inesperadas, le encanta jugar con las palabras con retruécanos y asonancias, y le gusta acuñar y recrear. Todo esto lo volvemos a ver, ampliamente testimoniado, en la prosa visionaria de Hildegarda, pero todavía con más densidad y más fuerza en su poesía.

Aunque solo use palabras ignotas en una canción de la *Symphonia*, lo que Hildegarda hace ahí con las conocidas es igualmente inusual. Si la existencia de la *Ignota lingua* sugiere que a Hildegarda le irritaban las limitaciones de las dos lenguas «normales» que conocía -el latín y el alemán- y ansiaba ir más allá de ellas, también su poesía la presenta, una y otra vez, tocando los límites de lo que es posible hacer con la lengua. Es mediante sus antes desconocidas combinaciones de palabras y fusiones de imágenes con lo que forcejea para superar esos límites.

Cuando, en una de las antífonas de la *Symphonia*, Hildegarda incluye cinco palabras imaginadas, ninguna de ellas, excepto una,[25] está relacionada con la *Ignota lingua.* Se les da glosas latinas en dos copias de la pieza. Son como cinco joyas engastadas en el texto, volviéndolo exótico y misterioso, incluso, en su inicio y cierre, sobrecogedor:

O *orzchis* Ecclesia,
armis divinis precincta
et iacincto ornata,
tu es *caldemia*
stigmatum *loifolum*
et urbs scientiarum.
O, o, tu es etiam *crizanta*
in alto sono,
et es *chorzta* gemma.[26]

Ecclesia, *inconmensurable*,
ceñida de armadura divina
y con jacinto ornada,
eres la *fragancia*
de las heridas *de naciones*
y la ciudad de las ciencias.
Oh, estás también *ungida*

en el sonido en lo alto,
y eres gema *coruscante*.

El hechizo que desprenden las palabras nuevas lo complementa el atrevimiento artístico con las ya existentes. La primera impresión que causan es la de una sucesión desconcertante de metáforas mezcladas. Pero cuanto más nos adentramos en el mundo lírico de Hildegarda, más claro resulta que no hay nada descuidado en su mezclar. El propósito es una sinestesia planificada: es una fusión de sentido-dato, no simplemente por el gusto de producir efectos sensuales sino con el fin de intensificar la riqueza del significado.

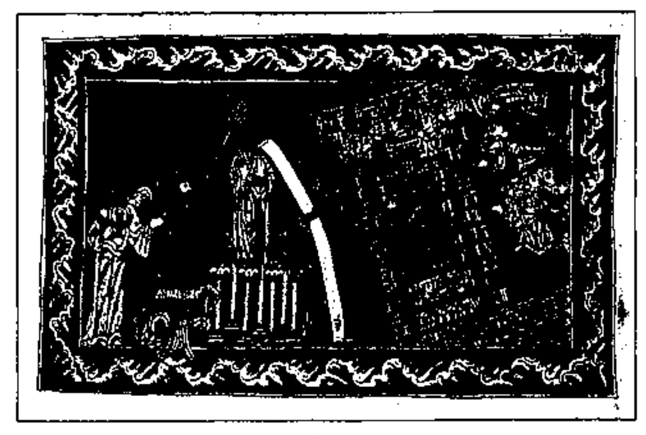
Ecclesia es la personificación de la Iglesia, como la conocemos, al lado de Sinagoga, en los portales de Bamberg o de Estrasburgo. En una miniatura del *Scivias* del Rupertsberg (II, 5), Hildegarda la presenta como una reina enorme y radiante, que tiene a los beatos en su regazo (Lám. I). Pero Ecclesia, según lo imaginario procedente



Lám. I

del Apocalipsis de Juan (21, 2ss), se identifica también simbólicamente con Jerusalén, la esposa del Cordero, que es a la vez la ciudad celeste, todavía en construcción. Hildegarda había probado el secreto de estas ambigüedades en una visión próxima al final del *Scivias*. En la miniatura del Rupertsberg de *Scivias* III, 9 (Lám. II), la Sabiduría personificada se yergue sobre sus siete pilares, que tradicionalmente eran las siete artes liberales.[27] Son estos pilares los que hacen de la ciudad celeste *urbs scientiarum*, la ciudad de las ciencias, la ciudad de todo conocimiento. La custodian tres virtudes alegóricas, dos de ellas armadas. A la derecha está lo que el texto de Hildegarda llama «la torre, Ecclesia». (Esta imagen se la debe al profundo texto visionario del siglo II, el *Pastor* de Hermas).[28] Ecclesia es la torre que la humanidad sigue construyendo sobre los baluartes de la ciudad celeste.

En la antífona, Ecclesia, la esposa divina, es primero una guerrera ceñida de armas divinas (una veloz alusión a las metáforas de san Pablo de las virtudes como piezas de armadura).[29] Al mismo tiempo, va ornada con el jacinto: la penúltima piedra que adorna la Jerusalén celeste en el Apocalipsis de Juan, pero también una gema que simboliza la existencia angélica.[30] Los pensamientos armar y ador-



Lám. II

nar los enlaza el juego de sonido: *precincta - iacincto*. En la transición de la esposa ornada a la ciudad de las ciencias interviene otra imagen: la fragancia de las heridas de naciones. En otros sitios, Hildegarda escribe a menudo de heridas fétidas, las heridas malolientes del pecado. Aquí, en contraste, las heridas se vuelven fragantes, sugeriría que aludiendo a las heridas infligidas a Ecclesia en las persecuciones de los primeros siglos del cristianismo, heridas que florecieron en las *flores martyrum*.

De nuevo, hay un efecto de sinestesia: el sonido en lo alto -el júbilo de la música celestial- es un ungüento para las heridas que Ecclesia sufrió en la tierra. Y en lo alto ella es *chorzta gemma*: una gema coruscante, resplandeciente. Con la palabra nueva, *chorzta*, es como si Hildegarda recreara el latín *chorusca* -que es su glosa- en un aparente superlativo alemán. Sin embargo, Hildegarda, aquí y casi siempre que usa la imagen *gemma*, indica que sabe de su doble sentido: *gemma* es tanto la joya como el capullo de una flor. Esta joya resplandece porque está viva, porque es un capullo que refulge con brillo divino.

La melodía de esta antífona [31] es una meditación lenta y serena, no muy distante del canto gregoriano; pero va adornada con ricos melismas, especialmente para las frases *urbs scientiarum* e *in alto sono*: se diría que para evocar el esplendor de la ciudad y la altura de su música. Cada iglesia de la tierra es una imagen de esa Ecclesia celeste, pero la antífona habría sido compuesta para la consagración de una iglesia concreta, quizá la de la propia fundación de Hildegarda en el Rupertsberg.

La *Symphonia*, en su redacción final, contenía unas setenta canciones; las más breves, antífonas y responsorios, las más largas, secuencias e himnos. Es un ciclo que abarca el año litúrgico, aunque solo pretendió complementar el repertorio de la liturgia benedictina, sin suplantarlo, en las celebraciones del Rupertsberg. [32] El impulso para componer un ciclo lírico tan extenso se había visto dos décadas

antes en el *Liber hymnorum* que Abelardo había escrito para Eloísa y sus monjas del Paracleto; una obra que Hildegarda probablemente no conoció. Pero está ejemplificado con el máximo esplendor en una obra mucho más antigua, el *Liber hymnorum* que había ido elaborando Notkero Balbulus para su monasterio, St. Gall, desde la década del 860. El ciclo de Notkero es el que estoy seguro que Hildegarda conoció. Es ahí, sugeriría, donde Hildegarda encontró inspiración: primero del orden formal, en las llamadas secuencias «sin repetición» de Notkero: [33] construcciones breves y tensas en que las sílabas no muestran paralelismos regulares sino que corresponden singularmente a los movimientos de la melodía. Esas secuencias «sin repetición» no son muy comunes en los tres siglos que van de Notkero a Hildegarda. En ambos poetas, la aparente libertad de esta forma va unida a una compresión y control poéticos extremos. La audaz asociación y reconciliación de imágenes divergentes es, asimismo, una técnica para la que Hildegarda encontraría precedentes concretamente en las secuencias de Notkero; pero es quizá sobre todo su concepto de ciclo lírico en cuanto tal, «sinfónico» y más grande que la suma de sus partes, lo que la estimularía a ella y lo que constituiría su reto.

Un uso más complejo de imágenes que el que vimos en *O orzchis Ecclesia* se puede ver en mi siguiente ejemplo, el responsorio de Hildegarda para patriarcas y profetas. Aunque aquí se trata menos de imágenes distintas enlazadas por asociación que de una sola imagen más grande que abre gradualmente sus pétalos:

O vos felices radices
cum quibus opus miraculorum
et non opus criminum
per torrens iter
perspicue umbre
plantatum est,
et o tu, ruminans ignea vox,
precurrens limantem lapidem

subvertentem abyssum,
gaudete in capite vestro!

Gaudete in illo,
quem non viderunt in terris multi,
qui ipsum ardenter vocaverunt.
Gaudete <in capite vestro!> [34]

Vosotras felices raíces
con que la cosecha de milagros
y no de delitos
fue plantada en el ardiente
sendero en lúcido
presagio,
y tú, voz contemplativa e ígnea
que anuncia la piedra de amolar
demoliendo el abismo,
¡alegraos en vuestra cima!

Alegraos en aquel,
que muchos en la tierra no vieron
aunque le llamaban ardorosamente.
¡Alegraos en vuestra cima!

Las raíces felices -los patriarcas y los profetas- pertenecen al mundo de *umbra*, del presagio: es decir, presagian la venida de Cristo y la redención, el sendero ardiente que será el camino de Cristo por el mundo. Son las raíces de un árbol cuya cima es Cristo, un árbol que hace milagros, en contraste con el árbol del paraíso terrenal, que no dio más que culpa. El último profeta, Juan Bautista, es la voz contemplativa e ígnea,[35] una voz vuelta ardiente, encendida por el fuego del camino de Cristo. Y esa voz anuncia la piedra de afilar, que es el propio Cristo. Aquí Hildegarda juega con una gama de imágenes pétreas en la primera epístola de Pedro: la piedra viva que la humanidad rechazó (2, 4); la piedra angular suprema, selecta y preciosa

que fue colocada en Sión (2, 6); la piedra que los constructores desecharon, el escollo y la piedra de escándalo (2, 7-8). Pero a *lapis*, piedra, Hildegarda le añade *limans*, el concepto de pulir imperfecciones, como en una parábola que ella cuenta en *Scivias*. Ahí, «la noble ciudad, o sea el coro de los profetas» «expiró la más aguda limadura de piedras sin labrar» (*acutissimam limationem impolitorum lapidum exspiravit*).[36] La piedra de afilar, Cristo, puede hacer más que proclamar esa limadura: demole el abismo. En su demolición del infierno, libera a quienes no le habían visto en la tierra, aunque le hubiesen llamado ardorosamente; es decir, en primerísimo lugar, libera a los patriarcas y profetas, que habían vivido *in umbra* antes de su venida y que, en el refrán del responsorio, son llamados a alegrarse.

En la música,[37] casi cada palabra está copiosamente adornada con melismas. La melodía se eleva, lenta y poderosa: aquí estamos muy lejos del canto gregoriano. Algunas palabras y frases tienen un relieve especial: cuando Hildegarda se detiene en la voz ígnea de Juan Bautista -*et o tu, ruminans ignea vox*- la línea melódica es como una llama irguiéndose veloz. Y la palabra que lleva el melisma más sostenido, una cascada triunfante de notas, es la última palabra del refrán, *vestro*. Su posición le da a *vestro* un peso especial: así insiste también la música, como la lengua, en favor de los patriarcas y profetas: la cima divina es vuestra, vuestra, vuestra.

La breve antífona *Hodie aperuit*, que es mi tercer ejemplo, se concentra otra vez en una única imagen. Está construida con varias imágenes conocidas, pero compuestas de un modo que es del todo hildegardiano. Una vez más, también, la primera impresión es de mezcla de metáforas. Pero esta impresión es ilusoria: la fusión de imágenes no es confusión sino que resiste el examen intelectual más riguroso:

Hodie aperuit nobis
        clausa porta
quod serpens in muliere

suffocavit,
unde lucet in aurora
flos de virgine Maria.[38]

Hoy la puerta cerrada
nos ha abierto
lo que en una mujer sofocó
la serpiente,
por ello luce en la aurora
la flor de la virgen María.

La primera palabra, *Hodie* (la lectura del manuscrito más antiguo de la *Symphonia*), deja claro que se trata de una celebración de la natividad, el momento en que Cristo salió del vientre de María. La puerta cerrada al principio es una figura tradicional de ese vientre: lo inviolado de María se veía como lo refleja la descripción de Ezequiel del portal oriental del Templo (44, 2-3):

Y me dijo el Señor: Esta puerta quedará cerrada; no deberá ser abierta, y ningún hombre la penetrará, porque la ha entrado el Señor Dios de Israel; quedará cerrada para el Príncipe: el propio Príncipe se colocará dentro...

Hildegarda hace de esta figura una nueva paradoja. Vuelve la pasiva *clausa porta* inesperadamente activa: estando cerrada, nos ha abierto el paraíso. Pero «paraíso» es una abreviatura inadecuada de la imagen que crece aquí en el pensamiento de Hildegarda: ella ve la serpiente del paraíso del Génesis enroscándose en el cuello de la mujer, Eva, sofocando la vitalidad y alegría que de ella dimanan. La imagen es entonces transformada aún más. Tradicionalmente, María es tanto la aurora que levanta a Cristo sol como la rama del árbol de Gesén de la que brota Cristo flor. Aquí se combinan estas imágenes: la flor se convierte en flor de luz, relumbrando como un sol en la aurora de un mundo nuevo, redimido, un mundo dado a luz por la aurora que es María. También la conjunción inusual, *unde*, de

la penúltima línea, insiste en el vínculo entre esta compleja imagen y lo que le precedió. *Unde* puede sugerir «por ello», enlazando la flor de luz con la victoria inicial de la serpiente y la caída de Eva. Pero *unde* puede sugerir también, más físicamente, «de donde»: como si la luz que relumbra acabara de ser liberada y volviera a fluir del cuello estrangulado de Eva. La melodía tañiente de esta antífona de navidad[39] transmite a un tiempo la energía de esa liberación y el júbilo que le rodea.

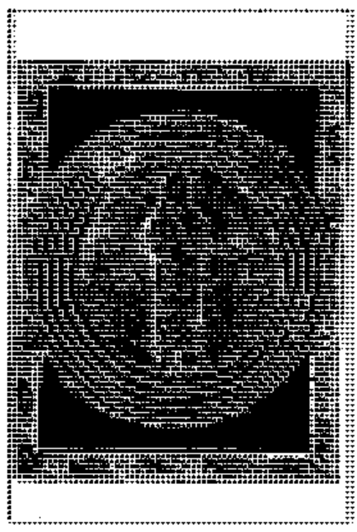
En mi ejemplo final querría tocar brevemente el pensamiento e imaginación cosmológica de Hildegarda, que en la *Symphonia* se refleja especialmente en las canciones destinadas directamente a Dios, a la Sabiduría divina y al Espíritu Santo. La concepción hildegardiana del orden del universo culmina con una afirmación triunfal que podemos llamar, sin peligro de ambigüedad, humanista: exalta la criatura humana, entendiendo lo humano como el centro de todo lo que es. Muchos pensadores habían concebido al hombre como microcosmos y como punto central de la creación, como vínculo entre el mundo celestial y el mundo de abajo. Pero Hildegarda va más allá: según ella, Dios planea el entero universo contemplando el rostro humano. Y esta mirada divina hace entrar simultáneamente lo humano en su modo terreno, infundiéndole un aliento que es literalmente «inspiración» divina. Aquí la última palabra, *suscitavit*, tiene un peso especial: aleja todo rastro de gnosis dualista. Muestra la forma humana, encarnada y terrena, no como criatura caída sino como criatura elevada, *suscitata*, despertada de su sueño en la mente divina:

O quam mirabilis est
prescientia divini pectoris,
que prescivit omnem creaturam.
Nam cum deus inspexit
faciem hominis
quem formavit,
omnia opera sua

in eadem forma hominis
integra aspexit.
O quam mirabilis est inspiratio
que hominem sic suscitavit! [46]

Qué admirable es
el presagio del corazón divino,
que presupo a cada criatura.
Pues cuando Dios miró
el rostro de la criatura humana
que había formado,
contempló en esa forma humana
toda su obra
íntegra.
¡Qué admirable es la inspiración
que así suscitó el hombre!

A quienes conocen y aman las miniaturas del *Scivias*, esta antífona les recordará, casi inevitablemente, la ilustración II, 2 (Lám. III) del



Lám. III

Scivias del Rupertsberg. Aunque, en realidad, no pinta ni la creación de la criatura humana ni la creación del universo en y mediante ella sino solo la Trinidad divina. El texto de la visión empieza: [41]

Vi entonces una luz muy serena y, en ella, de color zafiro, la imagen de un hombre. Toda la imagen brillaba con un delicadísimo destello de lumbre roja. Y la luz serena alumbraba el conjunto del destello de lumbre roja, y la lumbre iluminaba el conjunto de la luz serena, y ambas alumbraban el conjunto de la imagen humana. Existían, así, como un brillo singular en una fuerza singular de potencialidad.

Poco después, se le explica a Hildegarda que la luz serenísima designa al Padre, la criatura humana de color zafiro al Hijo y la lumbre de destello rojo al Espíritu Santo.

Pero aunque la miniatura no muestre la creación del ser humano o del cosmos, muestra, sin embargo, vivazmente que lo humano es inseparable de lo divino, que está, en realidad, en el centro de lo divino. Más que el relato de Hildegarda, es la miniatura lo que parece, en cierta medida, anticipar la visión de Dante al final de la *Commedia*, cuando ve la imagen de la criatura humana dentro de la imagen divina geométrica, los «tres círculos de tres colores y una circunferencia»: «ese girar... me pareció pintada de nuestra efigie» (*Quella circulazion... mi parve pinta de la nostra effige*). [42] En palabras, no es tanto la visión trinitaria del *Scivias* como la poesía de nuestra antífona lo que se corresponde muy convincentemente con el profundo impulso humanista del momento dantesco (aunque no se trate aquí, naturalmente, de influencia ni de préstamo).

Hildegarda repite las palabras de admiración (*O quam mirabilis est*) y les da la fuerza de un refrán. La melodía que expresa esa admiración es una melodía que vuela hacia lo alto, muy rica en melismas.[43] Es precisamente este sentido de *O quam mirabilis est* -la admiración que, como vio Aristóteles, caracteriza a poetas y amantes del mito y genera amor a la sabiduría y filosofía- [44] lo que configura las aventu-

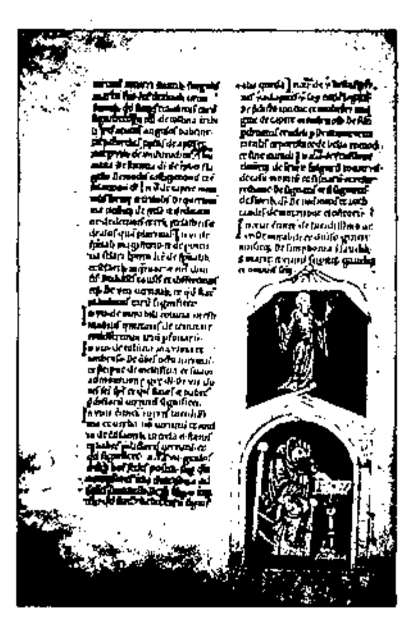
ras de Hildegarda con la lengua, pensamiento e imaginación. Es una cualidad de ella que debe de haberles resultado evidente, también, a los pintores de algunos de sus primeros retratos. El más hermoso, que bien podría haber sido pintado durante la vida de ella, está en el manuscrito de Salem del *Scivias* (Lám. IV). [45] La presenta, típicamente, con sus instrumentos de escritura: el estilete en la mano derecha, las tablillas en la izquierda. Pero, aquí, el movimiento de su cuerpo no es el de la escritora en su celda o *scriptorium* sino que, en palabras de Walter Berschin, «En la solana de su celda se eleva la cantante Hildegarda en movimiento de danza». [46] Este retrato, podríamos decir, combina el aspecto intelectual de la escritora con el inspirado y rapsódico de la poeta y visionaria. Tiene los ojos muy abiertos, que miran serenamente a lo lejos. Esto casa bien con la insistencia de Hildegarda, en el *Scivias* y muchas veces en otros lugares, de que no tuvo las visiones en sueños ni durmiendo sino «despierta y circunspecta» (*vigilans et circumspecta*). [47]



Lám. IV

Este retrato es un detalle de una miniatura más grande (Lám. V). En la pintura entera vemos, abajo, a Volmar, el secretario de Hildegarda, en su pupitre. Ella compone en voz alta, él escucha y la acompaña escribiendo, anotando lo que ella dice. Él es testigo libre de que Hildegarda, cuando escribe, no solo está inspirada sino lúcida, «despierta y circunspecta».

Esta figura de mirada atenta, con sus útiles de escritura y su movimiento de danza, me parece evocar a la perfección el sentido de admiración que la antífona celebraba con música y palabras.



Lám. V

notas:

1. *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2 vols., Oxford 1965-66, I, 69-70, 310-311.

2. Madeline Caviness, *Hildegard as the Designer of the Illustrations to her Works*, en: *Hildegard of Bingen. The Context of her Thought and Art*, ed. Charles Burnett y Peter Dronke, Londres 1998 (Warburg Institute Colloquia 4), 29-62.

3. Hildegard von Bingen, *Wisse die Wege / Scivias*, trad. Maura Böckeler, 2a. ed. revisada, con reproducciones en color de ilustraciones del códice, Salzburg 1954. Sus reproducciones en color son del facsímil de Eibingen. Para reproducciones en blanco y negro de los originales perdidos (de la Wiesbaden Hess. Landesbibl. 1), véase Hildegard von Bingen, *Scivias. Die Miniaturen vom Rupertsberg*, ed. Hildegard Schönfeld, Bingen 1979.

4. Hildegard von Bingen, *Geheimnis der Liebe*, nach den Quellen übersetzt und bearbeitet von Heinrich Schipperges, Olten-Freiburg i. B. 1957.

5. Hildegardis Bingensis Epistolarium I, ed., Lieven Van Acker, Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis 91, p. 102. Sobre algunas dudas en torno a la forma original de esta carta, véase ibíd., XII-XIII.

6. En las notas autobiográficas en su *Vita*, ed. Monica Klaes, CC CM 126, p. 24.

7. Ed. Angela Carlevaris, CC CM 90, p. 8:
Et factum est in nono anno postquam vera visio veras visiones, in quibus per decennium insudaveram, mihi simplici homini manifestaverat; qui primus annus fuit, postquam eadem visio *subtilitates diversarum naturarum creaturarum*, ac *responsa et admonitiones* tam minorum quam maiorum plurimarum personarum, et *symphoniam harmonie celestium revelationum, ignotam*que *linguam* et *litteras cum quibusdam aliis expositionibus* in quibus post predictas visiones multa infirmitate multoque labore corporis gravata per octo annos duraveram, mihi ad explanandum ostenderat; cum sexaginta annorum essem, fortem et mirabilem visionem vidi, in qua etiam per quinquennium laboravi.
La fuerza exacta de la expresión *ad explanandum* resulta difícil de calibrar: el sentido hacer claramente inteligible (*Oxford Latin Dictionary*, s.v. 2) puede ser el que más se acerca, aunque el sentido retórico expresar distintamente

(ibíd., s.v. 3) podría también ser significativo.

He comentado la cronología que implica este pasaje en la ed. nueva del *Liber divinorum operum* (v. luego, n. 18), p. VIII-IX. En un debate en Bingen, Josef Willimann planteó si la expresión *Symphonia harmonie celestium revelationum* era realmente el título de la colección de canciones de Hildegarda (o, presumiblemente, una alusión más general a su componer en forma lírica). Me parece que el genitivo plural *celestium revelationum* indica claramente un *grupo* de canciones, y que *symphonia harmonie* no es un pleonasmo sino que indica que las revelaciones celestes no solo fueron armonizadas sino hechas sonar juntas , es decir, fueron unificadas. Yo asumí, en mi artículo de 1969, *The composition of Hildegard of Bingen's Symphonia* , Sacris Erudiri 19 (1969-70) 381-393, que la colección de 1157 podría ser identificada con la que se conserva en el códice de Dendermonde (con las composiciones que podemos conjeturar que estaban en las hojas que faltan), y que la *Symphonia* del Riesenkodex representa la revisión final de Hildegarda del ciclo. Hoy añadiría el *caveat* de que esto puede bien ser demasiado simple: que en el tiempo entre 1157 y la finalización del códice de Dendermonde (antes de 1176, según la última investigación; v. Carlevaris, ed. cit., p. XLIV) puede también haber habido adiciones y modificaciones de la colección lírica.

8. La edición más erudita es la de Elias von Steinmeyer y Eduard Sievers, *Die althochdeutschen Glossen* III, Berlín 1895, 390-404. Usaron tanto el Riesenkodex , Wiesbaden Hess. Landesbibl. 2, fols. 461vb-464 va (R) como el de Berlín Staatsbibl. lat. qu. 674, fols. 57v-62r (B). El manuscrito perdido, Wien ÖNB 721, se menciona ibíd., p. 390 n. 2.

9. Véase *Hildegard von Bingen. Internationale Wissenschaftliche Bibliographie*, ed. Marc-Aeilko Aris et al., Mainz 1998, p. 151ss.

10. *Wiesbader Glossen*, en Zeitschrift für deutsches Altertum 6 (1848) 321-40.

11. También Grimm (p. 336) notó la relación entre las glosas de Hildegarda y lo que él llama las glosas de Trier . Estas fueron una versión del glosario enciclopédico latino-alemán del siglo XI conocido como *Summarium Heinrici*, basado a su vez en gran parte en Isidoro, que se usó mucho en la enseñanza en el territorio de lengua alemana. Reiner Hildebrandt, que editó el *Summarium* (2 vols., Berlín-Nueva York, 1974-82), ha mostrado que Hildegarda ciertamente usó una redacción de esta obra para sus glosas latinas y alemanas, y hasta cierto punto para su ordenación, tanto en

su *Lingua* como en su *Physica*: véase su *Summarium Heinrici: Das Lehrbuch der Hildegard von Bingen*, en *Stand und Aufgaben der deutschen Dialektlexikographie*, ed. Ernst Bremer / Reiner Hildebrandt, Berlín-Nueva York, 1996, 89-110. Le estoy muy agradecido a Kurt Gärtner, de la universidad de Tréveris, por indicarme la obra de Hildebrandt y darme valiosos consejos y una serie de separatas y fotocopias. Su conferencia sobre la *Lingua*, dada en la Academia de Ciencias de Mainz (1998), que se publicará en sus Abhandlungen , será sin duda una aportación importante.
Solo después de acabar este artículo, y gracias a su amabilidad, pude leer un artículo notable más antiguo: Helge Reutercrona, *De fornhögtyska Hildegardglossorna och deras Lingua ignota*, en *Uppsala Universitets Årsskrift* (1921) 93-110. Reutercrona sigue siendo el único especialista que, a menudo magistralmente, ha intentado identificar motivos reiterativos en las invenciones verbales de Hildegarda, motivos influidos, sugiere, por elementos de las palabras-glosa latinas y alemanas. Al mismo tiempo, como él admite (p. 109), esto contribuiría a explicar apenas una cuarta parte de las formaciones de Hildegarda. No puedo compartir el optimismo de Reutercrona en que más investigación en lenguas latinas y románicas revelará otras fuentes de inspiración de sus invenciones: concretamente, me permito dudar de que haya influencia románica significativa en la *Lingua*. Los muy escasos ejemplos aducidos hasta ahora, como el intento de Grimm de relacionar su palabra inventada *zienz* (para conde) con el antiguo francés *cuens* me parece posible pero no seguro.

12. En B hay dos glosas vernáculas -en 390,3 *Zivienz / sanctus (heilich)* y 390,46 *Hochziz / cecus* (*blint*)- en que el alemán da un adjetivo no sustantivado. Me inclinaría, no obstante, a pensar que en estos dos casos el copista de Berlín puede haberse distraído y debería haber escrito formas como *heilige* o *blinder*, y no que la propia Hildegarda incluyera en su colección dos palabras gramaticalmente anómalas. Esa contiene, por lo demás, solo sustantivos y adjetivos sustantivados, excepto los dos adverbios de tiempo *Scalo / mane (fru)* y *Pinchz / sero (spade)* en 397,11 s. Aunque resaltaría que *mane* y *sero* tienen la fuerza del sustantivo, especialmente en los pasajes bíblicos que más resonarían en la memoria de Hildegarda (como Gen. 1, 5ss o Marcos 13, 35).

13. O *orzchis* Ecclesia citado luego.

14. *Etymologiae* V, 38, 4.

15. En mis transcripciones, no como Steinmeyer-Sievers, distingo entre u y v.

16. Me refiero a la canción, muy difundida, Cives celestis patrie , compuesta h. 1000, que alegoriza las piedras de la Jerusalén celeste: véase mi texto en *The Medieval Poet and his World*, Roma 1984, 78-80, 103.

17. *Ignota lingua*, ed. Friedrich Wilhelm Emil Roth, *Fontes rerum Nassoicarum*, Wiesbaden 1880, 457.

18. Véase *Liber divinorum operum*, ed. Albert Derolez / Peter Dronke, CC CM 92, p. XV-XVI, 483.

19. Grimm (cit. n. 10) p. 339.

20. Pereziliuz: *sic RB* (*Perezilinz* Steinmeyer- Sievers 395, 26).

21. Maluizia R Maliuzia B.

22. Cit. antes, n. 7.

23. Así en *Epistolarium* I (cit. n. 5) p. 21 líneas 79-85.

24. Marianna Schrader / Adelgundis Führkötter, *Die Echtheit des Schrifttums der heiligen Hildegard von Bingen*, Colonia-Graz 1956, p. 52 y Abb. 21-22.

25. *Loiffol*, glosado *populus* en la *Lingua* (también alemán *livt* en B) es transformado, en la antífona que sigue, en un genitivo plural de la tercera declinación: *loifolum*, glosado *populorum*.

26. Texto: R fol. 472va. La canción se conserva en cuatro copias, en dos de las cuales las cinco palabras son glosadas, según Barbara Newman -ed. trad. Saint Hildegard of Bingen, *Symphonia*, Ithaca-Londres 1988, 316- así: *orzchis = immensa, caldemia = aroma, loifolum = populorum, crizanta = ornata (uncta* Sultgart Theol. Phil. 253, fol. 28r), *chorzta = choruscans (chorusca* Stuttgart). La glosa de Stuttgart para *crizanta* -*uncta*- debe ser correcta, ya que *ornata* acababa de ser usada justo antes en el texto lírico. Aunque he consultado la valiosa edición de Newman en lo relativo a estas glosas y a otros puntos, los textos de este artículo se basan en los manuscritos que indico, y las traducciones son siempre mías.

27. Marie-Thérèse d'Alverny, *La Sagesse et ses sept filles*, en *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*, I, París 1946, 245-78.

28. Hans Liebeschütz, *Das allegorische Weltbild der hl. Hildegard von Bingen*, Leipzig 1930, 52ss.

29. *Efesios* 6, 14-17.

30. Por ejemplo en Cives celestis patrie (cit. n. 16):
Iacinctus est ceruleus
Virore medioximus...
Vitam signat angelicam,
Discretione preditam.

31. Interpretada por Sequentia en su ciclo de grabaciones de Hildegarda, en el disco Voice of the Blood , Deutsche Harmonia Mundi 1995, núm. 15. En un debate en Bingen, Wulf Arlt criticó mi descripción, lenta, serena meditación, afirmando que la manera de interpretar de Sequentia esta antífona no era mas que una entre muchas posibles. Aunque estoy de acuerdo con esto en principio -es obvio que ninguna interpretación de hoy puede tener seguridad histórica- sugeriría también que Sequentia ilustró una manera muy adecuada de interpretar y ejecutar la pieza, ya que un *tempo* más rápido o un ritmo más vivo, por ejemplo, hubieran impedido a la audiencia, entonces y ahora, captar la extraordinaria complejidad de las imágenes que emplea aquí Hildegarda.

32. John Stevens, *The Musical Individuality of Hildegard's Songs. A Liturgical Shadowland*, en *Hildegard of Bingen. The Context* (cit. n. 2) p. 163-88.

33. Klaus Heinrich Kohrs, *Die aparallelen Sequenzen,* Munich-Salzburg 1978, 42-47, da un buen panorama del repertorio. Entiende todas estas secuencias, incluidas las ocho compuestas por Notkero, como *mélogènes* y no *logogènes*, si puedo tomar la aclaradora distinción de Olof Marcusson, *Corpus Troporum* II, *Prosules de la messe*, I *Tropes de l'alleluia*, Stockholm 1976, 7-8: véase esp. Kohrs p. 41, 50, 60-65. Yo creo, por otra parte, que von den Steinen tenía razón sugiriendo que con Notkero la situación era más complicada, y que las secuencias de Notkero, incluidas las sin repetición, eran al menos tan *logogènes* como *mélogènes*: v. su *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Darstellungsband, Berna 1948, esp. 479-81, 548-52, 574. En mi opinión, esto es igualmente cierto en el caso de las composiciones de Hildegarda.
La articulación de versos en ellas, como en las secuencias sin repetición de Notkero -un paralelo que hice notar por primera vez en mi *Poetic Individuality in the Middle Ages*, Oxford 1970, 160 (trad. *La individualidad poética en la*

Edad Media, Madrid, Alhambra, 1981)- aunque es evidente que no puede ser hecha clínicamente objetiva, no es en absoluto arbitraria. Es un problema que von den Steinen resolvió extraordinariamente bien para los textos de Notkero, y yo he intentado llevar al menos un poco de su sensibilidad intuitiva a los de Hildegarda. A veces, lo admito, he decidido hacer divisiones, no solo para reflejar ciertas simetrías rítmicas o silábicas, sino también para acomodar segmentos en la página sin distorsionar una cita bilingüe. Transcribir hoy los textos de la *Symphonia* simplemente en prosa (como hizo, por ejemplo, Pitra en 1882), aunque puede dar la impresión de objetividad, o neutralidad, sería de hecho solo un modo de postponer -o esquivar- el intento de entender las estructuras poéticas de Hildegarda.

34. Dendermonde 9 (D), fol. 160r-v; R fol. 469rab. La primera sílaba de *[sub]vertentem*, añadida al margen de D, ha sido quitada; la indicación del refrán final falta en R.
En el segundo verso, mi traducción de *opus* (literalmente *obra*) como *cosecha* requiere un comentario. La intención es sugerir algo de la fuerza del inusual sintagma de Hildegarda *opus... plantatum est*. Ella usa varias veces *opus* en relación con la lengua del florecer y fructificar:. así por ejemplo en *Scivias* II (CC MM 43), 3, 210 s, Ecclesia es *in opere fructuositatis virtutum ad caelestia anhelans* (sobre *fructuositas* véase *Liber divinorum operum*, cit. n. 18, p. XVI-XVII); en *Scivias* III (CC CM 43A), 10, 572 s, Dios Padre dice: *perfectum opus in humanitate ipsius Filii mei floruit*.
He tratado de la probable relación entre las copias D y R de la *Symphonia* y el contenido probable de las hojas en D que hoy faltan, en *The Composition* (cit. n. 7). Mi conjetura (ibíd., 391) de que en D la *Symphonia* pudo bien *abrirse* con el *Ordo Virtutum* -que concluye el ciclo en R- está, veo ahora, corroborada por un dato del que no me di cuenta hace treinta años. La entrada para Hildegarda en Polycarp Leyser, *Historia poetarum et poematum medii aevi*, Halle-Magdeburg 1721, 437, acaba con las palabras:
Scripsit *Carmina* diversa lib. I. Init : *Qui sunt hi qui ut nu[bes]*. Es decir, *había* una colección de canciones de Hildegarda que empezaba con la primera línea del *Ordo Virtutum*. La nota a pie de página de Leyser da como fuente de él Joh. Trithemius, *De scriptoribus ecclesiasticis* , y este es precisamente el *incipit* que Trithemius había dado en esa obra ((p. 171 en la ed. de Colonia 1546) de los *Carmina* de Hildegarda. Es decir, Trithemius debió ver personalmente o el códice de Dendermonde antes de que el primer fascículo que contenía composiciones líricas se perdiera, o, si no, otro códice de la *Symphonia* no identificado en la época moderna, en el que la *Symphonia* empezaba con el *Ordo Virtutum*.

Esto me inclina a modificar mis comentarios a la copia de Trithemius del *Ordo* en MS B.M. (hoy B.L.) Add. 15102: véase *Poetic Individuality* (cit. n. 33) p. 192. Ahí sugería que tendría que ser posible explicar las divergencias de R en el texto de Trithemius del *Ordo* en términos de o errores menores del copista... o intentos de hacer pequeñas mejoras... o intentos de asignar un hablante cuando se le omite en R . Ahora me parece más probable que, donde el texto de Trithemius difiere de R, las variantes se remonten a una segunda versión, perdida, del *Ordo*.

35. Es posible que Hildegarda estuviera pensando en el significado literal de *ruminans* - rumiar - (es una expresión tradicional que denota meditación en la Biblia: véase Newman cit. n. 26, p. 285). Esto mezclaría su metáfora todavía más extravagantemente. Sin embargo, el sentido figurativo, contemplativo, de *rumino* y *ruminor* estaba tan bien establecido en la época de Hildegarda que una imagen bovina de Juan Bautista es muy improbable que se deslizara en los pensamientos de la audiencia.

36. *Scivias* III (CC MM 43A), 9, 17, 407 s y 418.

37. Interpretada por Sequentia en su disco *Symphoniae*, Deutsche Harmonia Mundi 1997, núm. 12.

38. Texto: D fol. 154v, R fol. 467rab. La primera palabra de D, *Hodie*, ha sido cambiada por *Nunc* en R. Aunque tanto D como R son de la década de 1170, y D puede ser solo unos pocos años más antiguo que R, creo que D mantiene el inicio original de Hildegarda: *Nunc* fue probablemente una adaptación, para hacer la pieza representable en ocasiones que no fueran el día de navidad.

39. Interpretada por Sequentia en su disco *Canticles of Ecstasy*, Deutsche Harmonia Mundi 1994, núm. 2 (con incipit *Nunc*).
40. R fol. 466rb-va.

41. Véase *Medieval Poet* (cit. n. 16) 96-98.

42. Par. 33, 116ss.

43. Interpretada por Sequentia, *Symphoniae* (cit. n. 37) núm. 1.

44. *Metaphysica* 982b, 12-19.

45. Aunque Wilfried Werner, *Cimelia Heildebergensia*, Wiesbaden 1975, 53-57, sugirió una fecha h. 1200 para la miniatura, hay algunos indicios de que puede ser demasiado tardía. Las editoras de *Scivias*, Adelgundis Führkötter y Angela Carlevaris, mencionan el gran parecido de las miniaturas de Heidelberg con las de un MS de Zwiefalten de la década de 1160 (CC CM 43, p.XXXIX). Aun más importante, la carta de Gero, abad de Salem, a Hildegarda, en la que afirma *vidi et legi maxima sacramenta mysteriorum Dei, que per te in libro a te scripto... reseravit* (*Epistolarium*, CC CM 91A, p. 453) -una carta que Van Acker (ibíd.) fecha entre 1165 y 1173- parece implicar que en este período Gero tenía un ejemplar de *Scivias* disponible en Salem. O sea que sería probablemente entonces cuando encargó la copia de Salem.

46. Hildegard von Bingen, *Symphonia. Gedichte und Gesänge*, en latín y alemán, ed. Walter Berschin / Heinrich Schipperges, Heidelberg 1995, p. 265.

47. *Scivias* (CC CM 43), *Protestificatio*, p. 4.